Der Begriff des Kunstwerks in Goethes Aufsatz von deutscher ...

Karl Gneisse

Der Begriff des Kunstwerks
in Goethes Aufsatz Von deutscher Baukunst (1772)
und in Schillers Ästhetik.

Der Begriff des Kunstwerks in Goethes Aufsatz Von deutscher Baukunst (1772) und in Schillers Ästhetik.

Vortrag

gehalten

auf der 46. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Strassburg i. E.

von

Karl Gneisse.



Strassburg
Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1901.

Der freundlichen Aufforderung, den folgenden Vortrag drucken zu lassen, habe ich gern entsprochen. Er wurde unter ungünstigen Umständen gehalten, die ein zusammenhängendes Verstehen für den grössten Teil der Hörer ausschlossen. So war freilich meine Absicht vereitelt, den Berufsgenossen unter Benutzung der frischen Eindrücke, die sie vom Münster erhalten hatten, einen bequemeren Ausblick in gewisse ästhetische Reflexionen Goethes und Schillers zu gewähren. Aber auch in der Erinnerung wird das Bild von Erwins Werk in ihnen so weit lebendig sein, dass sie des jungen Goethe begeisterte Schilderung nachempfinden und den Standpunkt leicht gewinnen können, von dem aus er selbst die ästhetischen Grundgedanken seines Aufsatzes Von deutscher Baukunst fand.

Weil ich bei dieser Veröffentlichung zunächst an meine Hörer denke, ändere ich auch nichts an der Form des Vortrags. Dass ich die Abschnitte hinzufüge, die wegen Mangels an Zeit unterdrückt werden mussten, ist selbstverständlich.

Auch die Gedanken, die Schiller über die objektiven Merkmale des Schönen ausgesprochen hat, haben, wie andere Teile seiner Aesthetik, das Schicksal gehabt eher bemängelt als zunächst in ausreichender Klarheit und frei von der zufälligen Form, in der er sie vorbrachte, dargestellt zu werden. Doch verspare ich mir die Beurteilung seiner Kritiker auf eine andere Gelegenheit.

Strassburg, 23. October 1901.

K. Gneisse.

Hochgeehrte Versammlung!

Bei der Beschäftigung mit der grossen Zeit, in der für unsere moderne deutsche Bildung die weitgreifenden und festen Grundlagen geschaffen wurden, gewährt es einen besonderen Reiz, dass in deutscher Mannigfaltigkeit eine ganze Reihe von Geisteshelden hervortritt, die ein jeder in einem oder dem andern Punkte das Ringen der Volksseele zum vollkommensten Ausdruck brachten. Auch erweckt es ein erhebendes Vertrauen in die Wahrheit und Nutzbarkeit der Ideen, auf denen unsere heutige Kultur ruht, wenn man wahrnimmt, wie diese Männer für ihre Sonderaufgaben auch deshalb in glücklicher Weise befähigt waren, weil sie in sonstigen Hauptzügen ihres Wesens und Denkens mit den andern übereinstimmten.

An einen Fall, wo solche Uebereinstimmung mehrfach sich zeigt, darf ich im Vorbeigehen bei dieser Gelegenheit wohl mit Fug und Recht erinnern. Es ist auf dem Gebiete der Pädagogik gerade in den letzten Jahrzehnten die Gestalt Pestalozzis wieder in den Vordergrund getreten. Weil sich gegen die psychologische und ethische Begründung des Lehrgebäudes Herbarts bei genauer Prüfung gewichtige Bedenken erheben, weil auch die sociale Frage die Richtung der Erziehung auf die Interessen der Gesamtheit mehr hervortreten liess, so ist man wieder auf den ursprünglicheren Meister zurückgegangen. Dabei hat man nicht bloss gefunden, dass Pestalozzis Erziehungslehre in gewissen allgemeinen, ebenfalls von ihm selber gewonnenen Anschauungen wohl begründet ist, sondern auch dass seine philosophischen Voraussetzungen zu Kants Erkenntnistheorie und Ethik aufs beste passen. Im Ernst hätte freilich niemand an der Möglichkeit einer Vermittelung zweifeln dürfen, da es gerade der kritische und strengschliessende Fichte war, der, mit Pestalozzi persönlich bekannt, sein System als das der nationalen Erziehung empfohlen hat. Wie erfreulich ist es aber zu sehen, dass es einer solchen Vermittelung gar nicht bedarf, dass der wenig gelehrte,

nur mit sprunghafter genialer Anschauung beobachtende Pädagog selber Grundgedanken ausgesprochen hat, die mit den Lehren des grossen Philosophen von weltumspannendem Wissen völlig zusammenstimmen. So ist nicht nur Pestalozzis aufopfernde Thätigkeit eine glänzende Verwirklichung des Sittengesetzes Kants: es begegnen sich auch die beiden, sonst so verschiedenen Männer in ihrer Auffassung des Verhältnisses zwischen Empfinden und Denken, zwischen Wollen und Erkennen, der beiden Fragen, von deren Entscheidung die Aufstellung einer widerspruchslosen Theorie des Unterrichts abhängt.

Aber weiter: zur selben Zeit ungefähr, als Goethes Iphigenie vor der Weimarer Hofgesellschaft zum ersten Male verkündete, dass an dem Glauben und der Liebe einer reinen Seele der Schuldbedrückte zu neuer Selbstachtung, der an sich und der Welt Verzweifelnde zu neuem Gottvertrauen sich aufrichten könne, da schloss Pestalozzi die Betrachtungen der Abendstunde eines Einsiedlers mit dem Bekenntnis, dass Gottesvergessenheit, Verkenntnis des Kindesverhältnisses der Menschheit zur Gottheit alle Segenskraft der Sitten, der Erleuchtung und der Weisheit in aller Menschheit auflöse, dass die Wiederherstellung dieses verlorenen Kindersinnes Erlösung der verlorenen Gotteskinder auf Erden sei und dass der Mann Gottes, der mit Leiden und Sterben das allgemein verlorene Gefühl des Kindersinnes gegen Gott wiederhergestellt, der Erlöser der Welt sei. Wie ergreift uns diese innere Uebereinstimmung in der wichtigsten religiösen Frage, wenn wir vorher in eben jenen Betrachtungen des durch das Leben schwer geprüften Menschenfreundes den Ausruf gelesen haben: «O Goethe in deiner Hoheit, ich sehe hinauf von meiner Tiefe, erzittre, schweige und seufze. Deine Kraft ist gleich dem Drang grosser Fürsten, die dem Reichsglanz Millionen Volkssegen opfern!» Wie schmerzt ihn der Gedanke, dass der Genius, zu dem er, seiner eigenen Hoheit sich nicht bewusst, mit demütigem Staunen aufblickt, seine Gaben verschwenden könne bei dem Aufbau eines ästhetischen Prunksaales, von dem die Masse des Volkes ausgeschlossen sei und in dessen blendenden Spiegeln eine bevorzugte Klasse nur das wesenlose Bild ihres geistreichen Flitterschmuckes schaue! Und dabei trafen beide Lehrer der Menschheit in der religiösen Anschauung zusammen, die aller Welt frommt, wenn sie auch der eine nur seinen Kindern in der Schulstube, der andere nur den Gebildeten im Gewande der Dichtung zu voller Wirkung darzubieten vermochte!

So könnte ich auch noch zeigen, wie die höchste Form erzieherischer Thätigkeit, die Pestalozzi vorschwebt, genau der entspricht, die Schiller nach den Grundgedanken seiner Aesthetik hätte aufstellen können. Ich unterlasse es, weil ich dabei der Behandlung der Frage zum Teil vorgreifen müsste, die ich hier vor Ihnen genauer zu erörtern

mir die Ehre geben wollte, bei der wir auch auf eine solche Uebereinstimmung der führenden Geister stossen, der Frage nämlich, wie sich die Anschauungen Goethes vom Wesen des Kunstwerks in seinem ersten, dem Jahre 1772 entstammenden Aufsatze Von deutscher Baukunst zu dem verhalten, was Schiller über den Begriff des Kunstwerks philosophiert hat.

Als ich zum ersten Male auf die Beziehungen der kleinen Schrift, die Goethe in Dankbarkeit dem Gedächtnis Meister Erwins widmete, zu Schillers Aesthetik aufmerksam wurde, fühlte ich eine nicht geringe Befriedigung. Ueber das Verhältnis Schillers zu Goethe und über die Bedeutung, welche beider Dichten und Denken, ihr Leben und ihre Persönlichkeit für die Bildung unseres Volkes haben, ist noch nicht das letzte Wort gesprochen; jeder Beitrag, der uns hierüber genauer unterrichtet und einseitige, herkömmliche Auffassungen beseitigt, muss willkommen sein. Ausserdem ist es natürlich, dass für einen, der sozusagen im Schatten des Münsters wohnt und wirkt, alles besondere Bedeutung hat, was mit diesem erhabenen Werke, das immer wieder unsere Blicke zu sich zwingt, zusammenhängt, und dass er es mit doppelter Genugthuung empfindet, wenn dasselbe Gedanken von dauerndem Werte angeregt hat. Ich müsste mich aber sehr irren, wenn nicht auch Sie, meine verehrten Berufsgenossen, als Sie, zum Teil aus weiter Ferne zu uns eilend, vielleicht zum ersten Male das Münster schauten, — wenn nicht auch Sie der Begeisterung des jungen Goethe für das Münster dabei gedacht haben und mir jetzt ein Eingehen auf seinen Aufsatz gern gestatten werden.

Ist aber, werden Sie vielleicht fragen, dieses Werkchen, mit seinen Irrtümern über den deutschen Ursprung der Gotik und über die Ausdehnung von Erwins Anteil am Münster, ist dieses Werkchen, das sein Verfasser selbst so bescheiden einführte und dessen er sich später fast geschämt zu haben scheint, wirklich bedeutend genug, um überhaupt verglichen werden zu können mit Gedanken, die Schiller in der Zeit seiner philosophischen Reife entwickelte, als er an einem System seiner Aesthetik arbeitete? Ich kann nicht entscheiden, ob ein unterrichteter, scharfsinniger und richtig fühlender Gelehrter recht hat, wenn er behauptet, dass dieser kleine Dithyrambus auf die altdeutsche Baukunst an geschichtlicher Bedeutung höher zu stellen sei als alle späteren kunstgeschichtlichen Arbeiten Goethes in vermeintlich klassischer Richtung. Zweifellos ist jedoch, was ein anderer sagt, dass diese Schrift ein wichtiges Dokument der Sturm- und Drangperiode bleibe. Ich möchte aber ausserdem hervorheben, dass die allgemeinen Gedanken derselben nicht einer zeitweiligen Betrachtung und schnellverrauschenden Stim-

mung entsprungen sind, sondern dass sie in den Besprechungen, die Goethe in den Jahren 1772 und 73 für die Frankfurter Gelehrten Anzeigen lieferte, überall vor- oder anklingen, dass auch die Blätter, die die Ueberschrift Nach Falconet und über Falconet tragen, von ihnen beeinflusst sind, dass sie endlich bei der Dritten Wallfahrt nach Erwins Grabe vom Juli 1775 wiederkehren und dass Goethe hier sich noch einmal ausdrücklich zu dem bekennt, was er in seinem Aufsatz über Erwin mit verhüllter Innigkeit ausgesprochen habe. Bis zu diesem Zeitpunkt aber hatte er den Götz, den Werther und die wirksamsten Teile des Faust, sowie eine grössere Anzahl nie verklingender Lieder und Gedichte wie Mahomets Gesang, Prometheus und Ganymed geschaffen; es waren auch schon die Gestalten des Egmont in ihm lebendig geworden und gewisse Grundzüge dieses Werkes entworfen. Die Konzeption dieser dichterischen Gebilde steht also zweifellos mit den Gedanken unseres Aufsatzes in innigem Zusammenhange. Denn wenn wir auch nicht annehmen werden, dass Goethe nach diesen Gedanken dichtete, so bildeten dieselben doch einen Bestandteil seiner geistigen Persönlichkeit, vermöge deren er jene Schöpfungen hervorbrachte, die zu seinen ursprünglichsten gehören.

Ich sehe also keinen Grund, weshalb wir den Aufsatz Von deutscher Baukunst nicht als ein wohl zu beachtendes Denkmal des Goetheschen Geistes ansehen, warum wir ihn nicht mit gewissen Erörterungen Schillers zusammenhalten sollten, wenn diese auch einer Zeit angehören, wo Schiller 10 Jahre älter war als der junge Goethe, da er über die Kunst Erwins poetisch lallte, wie er selbst sagt.

Was nun die Darstellung der auf den Begriff des Kunstwerkes bezüglichen Erörterungen des Goetheschen Aufsatzes betrifft, so muss ich noch folgendes voraus schicken. Der Verfasser selbst hat später — nach einer Aeusserung in Wahrheit und Dichtung — darin die klare und deutliche Entwicklung der Gedanken in verständlichem Stile vermisst; er wirft sich sogar vor, er habe, durch Hamanns und Herders Beispiel verführt, ganz einfache Gedanken und Betrachtungen, denen er ihren Wert nicht absprechen wolle, in eine Staubwolke von seltsamen Worten und Phrasen verhüllt und dadurch das Licht, das ihm aufgegangen war, für sich und andere verfinstert. Wenn unser Urteil über die Sprache des Aufsatzes auch nicht so hart lauten kann wie die Selbstkritik des Dichters, so drängte sich doch vor allem bei dem Versuche, die allgemeinen Sätze desselben aufzuweisen, eine Thatsache mit aller Macht auf: der jugendliche Verfasser hat dem Verständnis dadurch geradezu entgegengewirkt, dass er die Grundgedanken verschiedentlich nicht in ihrem vollen Umfange auseinander faltete, sondern nur andeutungsweise hinwarf und, wenn er dann an einer anderen Stelle denselben Gegenstand berührte, ihn von einer anderen Seite aus ansah und bezeichnete. Z. B. kommt es vor, dass er einmal von der Notwendigkeit und Wahrheit

als Merkmalen des Kunstwerks spricht, an einer anderen Stelle nur der Notwendigkeit gedenkt, aber die Wahrheit mit darunter begreift, an einer dritten wieder die Wahrheit statt beider hervorhebt. Nun besteht für den Philologen ein Hauptreiz der Beschäftigung mit dieser Schrift, die Goethe auch treffend einem von einer Hecke eingeschlossenen und mit Disteln umwachsenen Garten vergleicht, gerade in dem Spielraum, den dieselbe der kombinierenden und divinatorischen Thätigkeit lässt. Aber die Darstellung des Gefundenen, wenn sie den Nachweis der Ergebnisse an den eigenen Worten des Schriftstellers liefern soll, wird schwierig. Für einen Vortrag vollends erwies sich dieser Weg wegen der unvermeidlichen Wiederholung von Citaten als ungangbar. Ich ziehe es daher vor, auf die urkundliche Beglaubigung meiner Auffassung im allgemeinen zu verzichten, und gebe gleich die auf die Bestimmung des Kunstwerks abzielenden Gedanken des Aufsatzes in dem systematischen Zusammenhange, in dem sie sich mir darstellten. Hoffentlich wird dann eine neue Lektüre desselben Sie zu der Ueberzeugung führen, dass ich das Vertrauen, mit dem ich Sie mir ohne fortlaufende Sicherung durch Beweisstellen zu folgen bitte, nicht getäuscht habe.

Von der Berufung auf die Worte, in denen Goethe seine Ansichten ausgesprochen hat, ist natürlich die Verwendung der Beispiele zu scheiden, durch die er sie verdeutlicht hat. Letztere werde ich selbstverständlich benutzen, und insbesondere die Beziehungen auf das Münster, die ja die beste Versinnlichung seiner durch die Betrachtung desselben veranlassten allgemeinen Sätze sein müssen. Diese Beziehungen aber werden von vornherein deutlicher und in ihrem Werte für eine Theorie der Kunst schätzbarer werden, wenn wir uns kurz ins Gedächtnis zurückrufen, was es überhaupt vom Münster ist, was vor Goethes Seele stand, als er von demselben gewisse ästhetische Grundgedanken abstrahierte.

Er sagt selbst in Wahrheit und Dichtung, dass er das Innere nur durch poetisches Anschauen und durch fromme Stimmung, also nicht durch ästhetische Zergliederung zu berühren gewagt habe. In der That bezieht sich alles, was er in seinem Aufsatze von dem Bauwerk sagt, nur auf die Façade mit den beiden Türmen. An diesen Stücken aber hat er nicht, wie es die moderne Forschung thut, zwischen den von dem genialen Baumeister der unteren Partieen ausgeführten oder geplanten Teilen und den anderen unterschieden, die nach neuen Plänen und zum Teil in anderem Geiste ausgeführt sind. Goethe betrachtet vielmehr das Ganze als von Erwin entworfen und begonnen und von den Nachfolgern in der Leitung der Bauhütte nach seinen Gedanken vollendet; die Mängel aber, die sein das Ganze umfassendes Auge stören, sind nur das Fehlen des oberen Teiles des zweiten Turmes und der vier Ecktürmchen, die auch an dem vollendeten vorgesehen waren. Es ist, von diesen Ecktürmchen abgesehen, etwa das Münster in dem ergänzenden Ent-

wurf Schinkels, der den zweiten Turm in der Gestalt des ausgeführten hinzufügt und beide durch eine Galerie von Fialen mit einander verbindet.

Nun ist kein Zweifel, dass die Gedanken Goethes mit dem Gegenstand, auf den sie sich beziehen, nach der richtigeren Kenntnis, die uns die Kunstgeschichte gegenwärtig bietet, in einem gewissen Widerstreit stehen. Die ästhetischen Prinzipien, die Goethe dem Münster entnahm, sind auch an der Façade nicht völlig durchgeführt. Wir haben also den Fall, dass in der Einbildung eines geniessenden ästhetischen Genies ein Kunstwerk die Gestalt gewinnt, die der schaffende Künstler ihm zugedacht hatte, ohne dass seine Gedanken vollständig durchgeführt wurden, oder die der Künstler seinem Werke hätte geben müssen, wenn er selbst sein ästhetisches Ideal ganz durchgebildet hatte. Denn ein solches abgeschlossenes, durch und durch vollendetes Kunstwerk sah Goethe im Münster, und so konnte ihm dasselbe den Anlass bieten nach seiner Erscheinung den Begriff des Kunstwerks zu bestimmen.

W e l c h e M e r k m a l e f a n d n u n G o e t h e f ü r d i e s e n B e g r i f f? Mit der Beantwortung dieser Frage wende ich mich dem ersten Hauptpunkte meiner Aufgabe zu. Nach dem Aufsatz Von deutscher Baukunst muss ein Kunstwerk, das die höchste ästhetische Wirkung ausüben soll, erstens c h a r a k t e r i s t i s c h, zweitens s c h ö n sein.

Was heisst c h a r a k t e r i s t i s c h? Charakteristisch ist nach Goethe ein Kunstwerk, wenn es ein Bedeutendes, ein Mannigfaltiges und Ganzes, ein Notwendiges, Lebendiges, Wahres ist, wenn es die Darstellung einer innigen, einigen, eigenen, selbständigen Empfindung ist.

Eine solche Empfindung war es, die den Geist Erwins beherrschte, als er den Plan zu seiner Façade entwarf. Es war die Vorstellung der Herrlichkeit Gottes, die er wiederzugeben unternahm, die Vorstellung eines Erhabenen, das in einer unendlichen Vielheit von Erscheinungen angeschaut wird und doch als ein Einheitliches sich darstellt, das, im ganzen wie im einzelnen, einem Zwecke dient und dabei diesen Zweck aus sich wirkend, wie ein organisches, lebendiges Wesen erfüllt. Und zwar hatte er diese Herrlichkeit Gottes in ihrer Bedeutsamkeit, Mannigfaltigkeit, Einheit, Notwendigkeit und Insichbedingtheit selbst erlebt, sie war ihm zu einer hervorstechenden Thatsache, zu einer Wahrheit seines Bewusstseins geworden, die er mit tiefem und starkem Sinne aufgefasst, durch deren Genuss er seine Seele gelabt hatte und die nachbildend darzustellen künstlerischer Trieb ihn drängte.

So schuf er einen Bau, der sich als notwendig und bedeutend, als mannigfaltig und einheitlich erweist. Er errichtete eine Mauer, die das Gotteshaus abschliessen, sein Inneres vor den Unbilden der Witterung

schützen, die fromme Andacht vor Störungen bewahren sollte; er durchbrach sie mit drei Eingängen, um der Menge der Gläubigen leichten Zutritt zu gewähren; er setzte das grosse Radfenster ein, um dem Schiffe Licht zuzuführen; er fügte über demselben den Raum für den Glockenstuhl hinzu; er baute hochragende Türme und machte dadurch das Heiligtum vor allen Gebäuden und in weiter Runde kenntlich. Und diese durch das Bedürfnis des Gottesdienstes und die natürlichen Bedingungen des Baues geforderten und durch Ort, Zeit und Ueberlieferung näher bestimmten mannigfaltigen Stücke vereinigte er zu einem Ganzen, dessen Teile nicht zufällig neben einander stehen, sondern sich gegenseitig bedingen, den anderen dienen, während sie selbst nach ihrem besonderen Zwecke vollkommen gebildet sind. Dem toten, von seinen, des Meisters, Gedanken beherrschten Bau aber verlieh er das Aussehen des Lebendigen, bei dem wir wohl das Bewusstsein von Regel und Zweck haben, aber auch das Bewusstsein, dass es dieser seiner Bestimmung ohne Zwang, aus sich heraus folgt. Es ist die durchgehende Leichtigkeit und Kühnheit der Formen, die Bewegung, die allen Teilen eigen ist, es ist vor allem das über das Mass des Bedürfnisses Ueberquellende, was uns diesen Eindruck des aus sich Bestehenden, des Lebendigen, macht.

Aber nicht bloss ein Werk charakteristischer Kunst ist das Münster nach unserem Aufsatz. Mit dem Charakteristischen ist das Schöne einen unauflöslichen Bund eingegangen. Worin besteht dieses Schöne?

Eine ihn selbst befriedigende, umfassende Antwort auf diese Frage vermochte Goethe nicht zu geben. Schön sind ihm gewisse Verhältnisse, deren Hauptaccorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen könne. An einer andern Stelle redet er von dem Gestaltsverhältnis, das einen Gegenstand schön erscheinen lasse; er spricht auch von willkürlichen Formen, die weniger vollendete Kunstwerke zeigten. Er findet also jedenfalls das Schöne eines Gegenstandes in seinen eigentümlichen Proportionen. Wiederholt hebt er auch die Harmonie hervor, als ein Hauptmerkmal des ästhetischen Eindrucks des Münsters, und er schweigt von diesem Merkmal bei der Bestimmung des bloss Charakteristischen in der Kunst.

Weil im Münster die Merkmale des Charakteristischen oder Bildenden, wie es Goethe auch nennt, und des Schönen vereinigt sind, ist es ihm ein Werk vollendeter Kunst. Der vollendeten Kunst stellt er gegenüber erstens die noch nicht zur höchsten Entwicklung gelangte echte Kunst, und zweitens die Scheinkunst. Der Scheinkunst mangelt es an einer durch das Bedürfnis gegebenen Grundlage; sie erzeugt Gebilde, die nicht mit Notwendigkeit aus den Verhältnissen des Schaffenden und seiner Umgebung herauswachsen und nicht aus seiner Erfahrung uud Empfindung sich ergeben. Sie haben nur

Leben in der durch Fremdartiges bestimmten Phantasie; es ist nur ein Schein von Notwendigkeit und Wahrheit, durch den sie auf uns wirken. Darum aber ist es auch nur ein Schein von Schönheit, durch den sie gefallen, wenn sie Verhältnisse zeigen, die in originalen Schöpfungen uns mit Lust erfüllen. Denn nur diejenige Schönheit ist wahr, die die Begleiterin eines Notwendigen und Selbständigen ist. Für Scheinkunst hält daher Goethe die Baukunst der Italiener und Franzosen, die Baukunst der Renaissance, soweit sie durch die Traditionen der antiken Kunst gebunden ist. «Hat nicht,» so ruft er aus, «der seinem Grab entsteigende Genius der Alten den deinen gefesselt, Welscher! Krochst an den mächtigen Resten, Verhältnisse zu betteln, flicktest aus den heiligen Trümmern dir Lusthäuser zusammen, und hältst dich für Verwahrer der Kunstgeheimnisse, weil du auf Zoll und Linien von Riesengebäuden Rechenschaft geben kannst. Hättest du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, die du anstauntest, du hättest nicht so nur nachgeahmt, weil sie's thaten und es schön ist: n o t w e n d i g und w a h r hättest du deine Plane geschaffen, und l e b e n d i g e S c h ö n h e i t wäre b i l d e n d aus ihnen gequollen.» Dagegen ist Goethe die des Schönen noch entbehrende, dem eigenen Empfinden und Bedürfen entsprungene charakteristische Kunst wahre, wenn auch nicht vollendete Kunst. «So modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, grässlichen Gestalten, hohen Farben seine Cocos, seine Federn und seinen Körper. Und lasst diese Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltsverhältnis zusammenstimmen: denn Eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen.»

Nach Goethes Meinung muss also der Genius, die schöpferische Kraft des einzelnen wie der Nationen, in selbständiger Weise um sich wirken, die Welt, die ihn umgibt und die er nach seinen Bedürfnissen sich einrichtet, als das Notwendige hinnehmen und dasselbe zu einem frei in sich Ruhenden gestalten, und selig ist der Schaffende, wenn sich dann in ihm das Gefühl für das Schöne mehr und mehr entwickelt. «Je mehr diese Schönheit,» so schliesst er den betreffenden Abschnitt, «in das Wesen eines Geistes eindringt, dass sie mit ihm entstanden zu sein scheint, dass ihm nichts genugthut als sie, dass er nichts aus sich wirkt als sie: desto glücklicher ist der Künstler, desto herrlicher ist er, desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes.»

Die Scheidung der Werke wahrer Kunst in charakteristische und in solche, die charakteristisch und schön zugleich sind, wie sie Goethe in dem Aufsatz Von deutscher Baukunst vornimmt, kann uns an eine wichtige Stelle in S c h i l l e r s B r i e f e n a n K ö r n e r erinnern. In der Beilage zu dem Briefe vom 28. Februar 1793 stellt Schiller zwei Hauptarten von

Kunstwerken auf: solche, die Natur nachahmen, und solche, die schöne Natur nachahmen. Beide Arten, die er auch als das Schöne der Darstellung und das Schöne der Wahl bezeichnet, haben es also mit einer Wiedergabe der Natur zu thun. Schiller braucht hier aber das Wort Natur in eigentümlicher Weise. Er versteht darunter nicht bloss alles, was wir als geschaffen um uns finden, sondern auch alles das, was wir selber hervorbringen, damit es unseren Zwecken diene. Er versteht darunter auch alles, was wir in uns selber als Inhalt unseres Gemütes vorfinden. Es ist die ganze Welt des Wirklichen, des mit dem äusseren und inneren Sinne Wahrnehmbaren, die uns als Natur in den Werken der Künstler begegnen kann; aber auch die Gestalten und Vorgänge, die äusseren und inneren Erlebnisse, die lediglich in der durch die Wirklichkeit angeregten schöpferischen Phantasie ihren Ursprung haben, gehören zur Natur in Schillers Sinne. Auf die Gesamtheit der Gegenstände unseres Bewusstseins erstreckt sich also das Wort. Keiner derselben aber stellt sich, wie er sich in einer einzelnen Anschauung, in einem einzelnen Augenblick der Betrachtung zeigt, so dar, wie die Kunst ihn wiedergeben muss. In seiner Augenblickserscheinung enthält er mehr oder weniger, als die künstlerische Nachbildung bieten darf; manche Züge seines Wesens treten in den Hintergrund, manche Zufälligkeiten drängen sich vor. Dasjenige also, was an jedem Gegenstand bleibend und notwendig ist, was nicht hinweggedacht werden kann, ohne sein Wesen aufzuheben, was sozusagen seine Person ausmacht, das ist es, was hier Schiller meint, wenn er sagt, dass die Kunst Natur darstelle. Im logischen Sinne wäre es der Begriff, die Gesamtheit der notwendigen Merkmale der einzelnen Gegenstände oder der Gattungen, nach denen wir sie vorstellen. Der Künstler hat aber nicht eine Beschreibung dieser Merkmale, die ein zergliederndes Denken voraussetzt, zu geben, sondern er hat dieselben in ihrer Vereinigung anschaulich zu vergegenwärtigen. Er selbst muss dieses Wesen der Gegenstände seines künstlerischen Bewusstseins in der Form des Scheins, in dem Akte der ästhetischen Wahrnehmung wahr, rein und vollständig aufgefasst haben, wenn er es als Natur vor unsere Sinne und Einbildungskraft stellen will.

Wir haben hier nicht zu untersuchen, wie sich der Begriff Natur, von dem Schiller an der angegebenen Stelle ausgeht, zu dem verhält, was nach den Ansichten früherer oder späterer Aesthetiker das Ergebnis der idealisierenden Arbeit ist, die der Künstler mit seinem Gegenstande vornimmt. Doch muss ich auf einen Gegensatz Schillers zu anderen Kunstgelehrten, an ihrer Spitze Aristoteles, aufmerksam machen: dass er nämlich nicht, wie diese, in der Darstellung des Wesentlichen der Dinge die unmittelbare Ursache der künstlerischen Wirkung gesehen hat. Anschauung des Wesens der Dinge und Darstellung desselben befriedigt uns nach Schiller

nicht ästhetisch, sondern logisch oder teleologisch. Wir schauen dann die Wahrheit oder Zweckmässigkeit, aber nicht die Schönheit. Schönheit ist wahr und zweckmässig, aber Wahrheit und Zweckmässigkeit ist nicht durch sich selbst schön. Wesen und Zweck eines Gegenstandes sind uns in ästhetischer Hinsicht immer gleichgültig. Worauf beruht dann aber die ästhetische Wirkung eines Kunstwerkes? Diese Frage lässt sich erst beantworten, wenn wir wissen, was überhaupt dem ästhetischen Sinn genügt, wenn wir wissen, was schön ist.

Den Schlüssel zum Verständnis der Lehre Schillers vom Wesen des Schönen bietet uns sein Brief an Körner vom 19. Februar 1793. Er hatte dem Freunde seinen Begriff des Schönen aus der Beschaffenheit des menschlichen Geistes abzuleiten versucht und ihm dann zur Erholung von diesen abstrakten Erörterungen eine Geschichte erzählt. Sie sollte zeigen, dass seine Theorie dadurch bestätigt werde, dass sich auch das uneigentliche Schöne, das moralisch Schöne, in befriedigender Weise aus dem gewonnenen Begriff erklären lasse. Es sind, könnte man sagen, Modificationen der Geschichte vom barmherzigen Samariter, die er da vorträgt. Ein Mensch ist unter die Räuber gefallen, die ihn verwundet und vollständig ausgeraubt haben. Verschiedene Reisende erscheinen, die ihm helfen wollen. Er weist die Hülfe zurück, weil ihn die Bedingungen, unter denen man ihm beistehen will, oder die Beweggründe, durch die man dabei geleitet wird, verletzen. Einer aber nimmt ihn auf den Rücken und trägt ihn zum nächsten Orte. Die Handlung dieses Mannes allein nennt Schiller schön: aus dem reinsten moralischen Antriebe habe zwar auch einer der andern helfen wollen; jener aber sei der einzige gewesen, der, unaufgefordert und ohne mit sich zu Rate zu gehen, dem Unglücklichen beistand, obgleich es auf seine Kosten ging; nur er habe sich selbst ganz dabei vergessen und seine Pflicht mit einer Leichtigkeit dabei erfüllt, als wenn bloss der Instinkt aus ihm spräche. Moralische Schönheit sei nur dann vorhanden, wenn dem Menschen die Pflicht zur Natur geworden sei. «Offenbar,» fährt Schiller dann fort, «hat die Gewalt, welche die praktische Vernunft bei moralischen Willensbestimmungen gegen unsere Triebe ausübt, etwas Beleidigendes, etwas Peinliches in der Erscheinung. Wir wollen nun einmal nirgends Zwang sehen, auch nicht, wenn die Vernunft selbst ihn ausübt; auch die Freiheit der Natur wollen wir respektiert wissen, weil wir jedes Wesen in der ästhetischen Beurteilung als einen Selbstzweck betrachten und es uns, denen Freiheit das Höchste ist, empört, dass etwas dem andern aufgeopfert werden und zum Mittel dienen soll.» Wir betrachten jedes Wesen in der ästhetischen Beurteilung als einen Selbstzweck, sagt er, und er bezieht sich dabei auf die sinnliche Natur des Menschen: auch sie ist ein solches Wesen, das wir vom ästhetischen Gesichtspunkt aus als Selbstzweck

betrachten, geradeso wie seine vernünftige Natur. Nur dann ist eine moralische Handlung schön, wenn neben der Selbstbestimmnng aus Vernunft zugleich die zwanglose Mitwirkung der sinnlichen Natur ins Auge fällt, wenn die Handlung ebenso gut als Ausfluss des Gefühls und Affekts erscheint, wie sie eine Handlung der Vernunft ist. Derjenige, der dem Unglücklichen hilft, muss, wenn er unseren ästhetischen Sinn befriedigen soll, nicht bloss helfen, weil ihm das Gewissen gebietet seine Selbstsucht zu überwinden, sondern auch, weil ihn gewisse Gefühle dazu treiben, das Gefühl des Mitleids und das ästhetische Gefallen an einer lobenswürdigen That.

An dieser Auseinandersetzung ist vor allem zu beachten, dass Schiller die beiden Naturen des Menschen, die vernünftige und die sinnliche, als solche hinstellt, die bei der ästhetischen Beurteilung gleichberechtigt sind hinsichtlich ihres Anspruches auf Freiheit. Bei der moralischen Beurteilung kommt es nur auf die Freiheit des sittlichen Willens an, der seine Unabhängigkeit von allem Einfluss der Sinnlichkeit beweisen muss. Die Sinnlichkeit soll weder als ein Teil unseres Wesens mit eigentümlichen Bedürfnissen noch als Vermittlerin von Einflüssen der Aussenwelt uns beherrschen, wenn es sich darum handelt Gesetzen zu folgen, die nur der Vernunft entstammen. Auf welche Weise die Uebereinstimmung mit dem Sittengesetz zu Stande kommt, ob durch blosse Ueberwältigung der sinnlichen Triebe oder auch durch eine mitwirkende, aus dem sinnlichen Wesen selbst zu erklärende Hinneigung zu der vom Sittengesetz gestellten Aufgabe, ist bei der moralischen Beurteilung gleichgültig. Auch bei der ästhetischen fordern wir für das Handeln des Menschen Freiheit, aber nicht bloss Freiheit seiner vernünftigen, sondern auch seiner sinnlichen Seite. Eine schöne sittliche Handlung ist also: erstens eine moralisch durchaus freie Handlung, die Anstoss und Ziel rein von dem vernünftigen Willen empfängt, bei der der Mensch weder von individuellen Bedürfnissen seiner sinnlichen Natur noch von der Aussenwelt abhängig ist, zweitens eine Handlung, bei der auch seine sinnliche Seite als sich selber folgend erscheint.

Die Erkenntnis dieser Auffassung Schillers vom moralischen Schönen, das, um dies beiläufig zu bemerken, nur eine besondere Art der Schönheit des menschlichen Gemütes ist, erleichtert uns nun auch diejenigen Abschnitte des Briefwechsels mit Körner zu verstehen, in denen er sich über die objektiven Merkmale des eigentlichen Schönen ausspricht.

Das moralisch Schöne ist, wie jeder Willensakt, jeder Affekt und jedes Gefühl, ein innerer Vorgang, der auch nur unsere innere Einbildungskraft angeht, mit der wir Veränderungen oder Bewegungen des Gemütes, unseres eigenen wie des Gemütes anderer, auffassen. Das eigentliche Schöne ist nach Schiller dasjenige, was wir an den Gegenständen wahr-

nehmen, die von unseren äusseren Sinnen oder als sinnliche Erinnerungsbilder von unserer Phantasie aufgefasst werden. Während das schöne Sittliche eine freie Handlung der Vernunft in Uebereinstimmung mit der Sinnlichkeit ist, kann das eigentliche Schöne, weil es als ein Sinnesgegenstand unter die Naturcausalität fällt, nur ein Sinnbild solchen freien Handelns sein; es kann nur freiheitähnlich sein oder als frei erscheinen, kann nur, um auch Schillers bekannte, aber missverständliche Formel zu geben, Freiheit in der Erscheinung sein.

Wie im Menschen ein Handeln möglich ist, bei dem seine sinnliche Natur in ihren besonderen Bedürfnissen oder in ihrer Abhängigkeit von der Aussenwelt die Richtung angibt und die Vernunft bezwingt, oder zweitens ein Handeln, bei dem die vernünftige Natur den Ausschlag gibt und die sinnliche überwunden wird, oder endlich ein Handeln, bei dem die nach ihren Gesetzen sich entscheidende Vernunft und gewisse sinnliche Triebe Verbündete sind und zum Zustandekommen derselben Handlung einträchtig mitwirken, so können auch in den Gegenständen, die wir mit Auge und Ohr auffassen, die beiden Prinzipien, auf denen ihre Erscheinung beruht, nämlich Form und Stoff, in Uebereinstimmung mit einander und in völliger Unabhängigkeit von der Aussenwelt erscheinen, oder das eine von beiden erscheint in Abhängigkeit, sei es von dem andern oder von der Aussenwelt. Zeigen sich an einem Gegenstande Form und Stoff in Uebereinstimmung mit einander und in völliger Unabhängigkeit von der Aussenwelt, so ist der Gegenstand frei in der Erscheinung, so ist er schön.

Bei allem, was wir mit Auge und Ohr auffassen, ist der Stoff von der Natur gegeben. Auch die Form kann der Natur, sie kann aber auch dem gestaltenden Vermögen des Menschen entstammen. Im ersten Falle teilen sich die Gegenstände wieder in die beiden Gruppen der organischen und der nichtorganischen Gebilde. Die organischen Gebilde unterscheiden sich von den unorganischen durch die lebendige Kraft, die in ihrem Wachsen und, bei den Tieren, in ihren spontanen Bewegungen sich kundgibt. Das Wachsen der Pflanzen und Tiere wird als Akt nicht wahrgenommen, sondern nur die Gliederung, die ihnen durch das Wachsen zuteil wird. So unterscheiden wir für die ästhetische Betrachtung bei der Form des Tieres zunächst Bewegung und Gliederung.

Die Bewegungen erscheinen als schön, wenn sie einmal durch den Stoff, aus dem das Tier gebildet ist, oder durch die Aussenwelt nicht eingeschränkt werden und wenn sie andererseits den Stoff nicht einzuschränken scheinen. Bei den Bewegungen des Stieres, des Bären, des Elephanten werden

die Bewegungen durch die Masse des Stoffes gehemmt, sie sind unbehülflich oder schwerfällig; alles Unbehülfliche, Schwerfällige aber ruft bei uns den Eindruck einer aus dem eigenen Sein des Gegenstandes entspringenden Unfreiheit hervor. Bei dem Lastpferde, welches langsam und ungelenk dahinschreitet, wenn es auch keinen Karren zu ziehen hat, verrät sich die Abhängigkeit von etwas, was ausserhalb der Natur des Pferdes liegt. Beim Fluge des Vogels hingegen wird die Kraft, die das Tier vorwärts treibt, in der Regel weder durch den Stoff noch durch ein Auswärtiges gehemmt; daher erscheint uns ein Vogel im Fluge schön. Freilich nicht dann, wenn er sich bloss schnell bewegt. Schnelligkeit und Schönheit der Bewegung sind wohl zu scheiden. Die Schnelligkeit wird unter Umständen nur dann vorhanden sein, wenn der Stoff von der lebendigen Kraft vollständig unterdrückt ist. Sobald dies statthat, sobald der Stoff als der Form bloss unterthänig und nicht frei mit ihm zusammenstimmend erscheint, sobald der Stoff sozusagen sein eigenes Wesen aufgibt, wird unser Schönheitssinn verletzt. Von dem Stoss des Raubvogels wird man kaum sagen, dass er schön sei, wohl aber von den Kreisen, die er wie absichtslos durch den weiten Luftraum zieht.

Was nun das sich schön bewegende Tier zu einem besonders glücklichen Sinnbild menschlicher Freiheit macht, ist der Umstand, dass die lebendige Kraft, welche die Bewegung hervorruft, wenn wir uns nur von dem Zeugnis der Sinne leiten lassen, als ein dem Gegenstand selbst Entsprungenes erscheint. Die Bewegung des Tieres ist oder erscheint uns als Selbstbewegung und stimmt deshalb mit dem freien Handeln des Menschen, der Selbstbewegung aus Vernunft, zusammen. Der schön dahinschwebende Vogel scheint in seinen Bewegungen nur von sich selber abhängig; ebenso das Pferd, das über das Blachfeld dahineilt, ohne eine Spur menschlichen Zwanges kundzugeben, der eigenen lebendigen Kraft gehorchend, die wieder die ästhetische Würde des Stoffes ebenso schont, wie sie ihn veranlasst ihr zu folgen.

Das Tier kann aber nicht bloss schön sein in seinen Bewegungen, sondern auch im Zustand der Ruhe, und den Pflanzen, wie den anorganischen Gebilden, die uns schön erscheinen, mangelt es ja überhaupt an wahrnehmbarer eigener Bewegung, sie können nur schön sein, wenn die ihnen von aussen gegebene Bewegung eine freiwillige zu sein scheint, wie es z. B. der Fall ist, wenn der Baum vom Winde bewegt wird. Im Zustand der Ruhe ist Organisches wie Unorganisches schön durch seine Gliederung. Auch die Gliederung wird durch eine Energie, die gestaltende, im Gegensatz zur bewegenden, hervorgerufen. Es ist aber gewiss eine der tiefsten Bemerkungen, die je über das Schöne gemacht wurden, wenn Schiller in der Abhandlung Ueber Anmut und Würde sagt: «Alle Schönheit ist zuletzt bloss eine Eigenschaft der wahren oder anscheinenden (objektiven oder subjektiven) Be-

wegung.» Die Schönheit der Gliederung ist also Schönheit der anscheinenden Bewegung. Welche physiologischen Sinnesvorgänge und Empfindungsassociationen die subjektiven Bedingungen sind, wenn uns ein ruhender Gegenstand als sich bewegend erscheinen soll, hat Schiller nicht erörtert. Ueber die objektiven Bedingungen der Schönheit der Gliederung aber lehrt er: Sobald die Gliederung von aussen bedingt, sobald sie durch den Stoff eingeschränkt oder den Stoff einschränkend erscheint, ist der Gegenstand für uns nicht ein Sinnbild menschlicher Freiheit, gefällt er uns nicht im ästhetischen Sinn. Die Gestalt des Elephanten, des Bären, des Stieres befriedigt unseren Schönheitssinn so wenig wie die Bewegungen dieser Tiere. An den zu allerhand Figuren verschnittenen Sträuchern und Bäumen konnte nur ein sich verirrender Geschmack Gefallen finden. Berg und Fluss müssen in einer Landschaft als freie Wesen erscheinen, wenn sie schön sein sollen. Denn Freiheit, Selbstbewegung, soweit sie einem Gegenstande sinnlicher Anschauung zugesprochen werden kann, ist ja der Grund, weshalb uns Gegenstände als schön erscheinen.

Wie aber diese Selbstbewegung beim moralischen Schönen keine Willkür ist, sondern nach dem Sittengesetz erfolgt, das der Vernunft entstammt, wie diese sittliche Selbstbewegung ein von einem Gedanken, einem Plane Beherrschtes ist, so ist auch das eigentliche Schöne ein Gesetzmässiges, planvoll Gestaltetes, es ist Einheit in der Mannigfaltigkeit, ein Technisches, wie Schiller sagt, wenn wir auch nicht, was wohl zu beachten ist, den Zweck, dem es dient, den Plan, dem es folgt, zu durchschauen brauchen.

Zweckvoll sind alle Organismen der Natur, und es findet der Zweck in ihrer äusseren Erscheinung, in dem Verhältnis der Teile zu einander, einen gewissen Ausdruck. So ist es bei jedem Blatt, dessen Geäder uns mit Notwendigkeit den Gedanken aufdringt, dass es nicht von ungefähr entstanden ist. Als ein Zweckvolles muss uns auch jedes Unorganische erscheinen, wenn es in uns die Vorstellung der Freiheit in der Erscheinung hervorrufen soll, die eins ist mit unserem Urteile, dass der Gegenstand schön ist.

Ein Zweck drängt sich natürlich auf bei allen Dingen, die der Mensch gestaltet hat; da ist die Form selbstverständlich technisch. Ein Instrument, eine Vase dienen gewissen Zwecken, die in der Form derselben ihren Ausdruck gefunden haben. Offenbar aber ist nicht jedes Ding, weil es vom Menschen gefertigt ist, um ihm zu dienen, eben so wenig wie jedes Naturding, schon ein Schönes. Es muss vielmehr gerade das noch hinzukommen, worauf der Eindruck der Schönheit beruht. «Die Technik,» sagt Schiller, «muss wieder durch die Natur des Dinges bestimmt erscheinen, welches man den freiwilligen Consens des Dinges zu seiner Technik

nennen kann.» Ein Beispiel aber, durch welches er diesen allgemeinen Satz in sehr hübscher Weise veranschaulicht, lautet: «Schön ist ein Gefäss, wenn es, ohne seinem Begriff zu widerstreben, einem freien Spiel der Natur gleich sieht. Die Handhabe an einem Gefäss ist bloss des Gebrauches wegen, also durch einen Begriff da; soll aber das Gefäss schön sein, so muss diese Handhabe so ungezwungen und freiwillig daraus hervorspringen, dass man ihre Bestimmung vergisst.»

Mit der Technik ist nicht die Regelmässigkeit zu verwechseln, wenn wir darunter ein bestimmtes Gestaltsverhältnis, Proportion, Symmetrie verstehen. Es ist eine der wichtigsten Stellen der Briefe an Körner, wo Schiller diesen Punkt erörtert. Wo jene Eigenschaften zum Wesen des Gegenstandes gehören, dürfen sie allerdings nicht verletzt sein, wenn der Gegenstand schön erscheinen soll. Aber sie sind es nicht, die dem Gegenstand Schönheit verleihen. Ein gleichseitiges Dreieck ist symmetrisch kraft seines Begriffs, aber es ist deswegen noch nicht schön. So gibt es überhaupt kein Formenelement, wenn ich mich so ausdrücken darf, und kein System von Formenelementen, an welches die Schönheit gebunden wäre. «Eine Birke, eine Fichte, eine Pappel,» sagt Schiller, «ist schön, wenn sie schlank emporsteigt, eine Eiche, wenn sie sich krümmt; die Ursache ist, weil diese, sich selbst überlassen, die krumme, jene hingegen die gerade Richtung lieben. Zeigt sich also die Eiche schlank und die Birke verbogen, so sind sie beide nicht schön, weil ihre Richtungen fremden Einfluss verraten.»

Da die Technik eines Gegenstandes einfacher oder verwickelter und somit auch die Aufgabe, dieselbe mit Freiheit, d. h. mit völliger Unabhängigkeit von aussen und in lauterem Zusammenklang von Inhalt und Form darzustellen, leichter und schwerer ist, so erklärt sich von selbst, weshalb wir unter den Gegenständen, die wir als schön empfinden, eine gewisse Rangordnung gelten lassen. «Die Schönheit wächst», sagt Schiller, «wenn die Vollkommenheit zusammengesetzter wird . . .; denn die Aufgabe der Freiheit wird mit der zunehmenden Menge des Verbundenen schwieriger und ihre glückliche Auflösung eben darum überraschender.» Daraus erhellt aufs beste, wie es kommt, dass der schöne Mensch doch immer wieder als die grossartigste Erscheinung der Schönheit angesehen wird, weil er das zusammengesetzteste und vollendetste Wesen ist, und auch die Stufenfolge der verschiedenen Daseinsarten des Menschen in der ästhetischen Wertschätzung findet so ihre zureichende Erklärung. Es ist bekannt, dass Schiller über die Schönheit des Menschen in der Abhandlung Ueber Anmut und Würde sich verbreitet. Diese Schrift ruht durchaus auf dem von ihm allezeit, auch in den Aesthetischen Briefen, festgehaltenen Grundgedanken, dass Schönheit Freiheit in der Erscheinung sei.

In diesem Zusammenhange mag auch der Erweiterurg des Gebietes des

Schönen und der Kunst gedacht werden, die von der Erweiterung der Zwecke des Menschen und der Erkenntnis der Natur abhängt. Mit jedem neuen Zweck, den der Mensch in der sinnlichen Welt erreicht, dem er in der sittlichen nachstrebt, ist zugleich auch eine neue ästhetische Aufgabe gestellt. Ewig aber wechselt der Wille den Zweck und die Regel: so bieten sich auch der Kunst stets neue Stoffe, die eine, früheren Zeiten nicht bekannte, ursprüngliche ästhetische Wirkung hervorzubringen geeignet sind. Und ebenso ist es mit der Ausdehnung unserer Erkenntnis der Natur. Wo der Forscher in der nicht durch den Willen des Menschen seienden Welt neue zweckvolle Gestalten findet, da wird auch der ästhetischen Empfindung stets neuer Genuss gewährt, werden der künstlerischen Phantasie neue Urbilder geboten — denn immer wieder wird es sich zeigen, dass es der Natur glückte in ihren zweckvollen Gestalten Analoga der menschlichen Freiheit zu schaffen.

Am Schluss meiner Darlegung der Merkmale, die nach Schiller das Schöne zeigt, unter welchem Begriff er übrigens auf der Höhe seines Philosophierens, in den Aesthetischen Briefen, das Schöne im engeren Sinn und das Erhabene zusammenfasst, habe ich noch auf einen nicht gut zu vermeidenden Mangel meiner Auseinandersetzung hinzuweisen. Ich habe einen Punkt nicht weiter berücksichtigt, der in Schillers Aesthetik eine besonders wichtige Rolle spielt, die Frage, wie sich die Auffassung der beiden Merkmale des Schönen, der Technik und der Freiheit, in der ästhetischen Wahrnehmung vollziehen kann, ohne dass es zu einem Akte verstandesmässigen Erkennens kommt. Es brauchte auch auf diesen, ebenfalls erst in den Aesthetischen Briefen aufgehellten Punkt, wie auch auf die weitere Frage, warum uns nach Schiller Freiheit in der Erscheinung ästhetisch gefällt, nicht eingegangen zu werden. Denn unsere Erörterung sollte ja nur der Ansicht Goethes von den objektiven Merkmalen des Kunstwerks das gegenüberstellen, was Schiller über das Wesen des Schönen und des Kunstwerks lehrt. Wohl aber muss ich bitten, es mit dem Mangel einer anerkannten Terminologie entschuldigen zu wollen, wenn ich für die Akte, durch welche diese Merkmale aufgefasst werden und welche nur der ästhetischen Wahrnehmung, der Zwischenstufe zwischen sinnlichem Empfinden und logischem Erkennen, angehören, Bezeichnungen gebraucht habe, die sonst allein für das letztere, das logische Erkennen, üblich sind.

Nachdem wir gesehen haben, worauf Schiller es zurückführt, wenn uns ein Gegenstand der Wirklichkeit als schön erscheint, können wir uns der Frage wieder zuwenden, wie er das Problem löst, von dem wir bei diesem Streifzug in seine Aesthetik ausgegangen sind, das Problem: Wann erzielt ein Kunstwerk die der Kunst eigentümliche Wirkung? Es erzielt sie, so hatten wir bereits gehört, wenn es entweder blosse Natur oder wenn es schöne Natur darstellt, wenn es einen Gegenstand

in seinen wesentlichen Zügen darstellt, der entweder ästhetisch gleichgültig bez. abstossend oder an sich schön ist.

Dass ein schöner Gegenstand, wenn er von der Kunst wiedergegeben wird, ästhetisch wirkt, erscheint selbstverständlich. Allein das Kunstwerk ist nicht der Gegenstand selbst, sondern eine Nachahmung desselben in einem Medium, das von dem Stoffe des Nachgeahmten ganz verschieden ist. Soll also bei der Wiedergabe eines schönen Körpers in Stein oder Erz der Eindruck der Freiheit, mit der in der Wirklichkeit der Stoff der Form sich hingibt, nicht aufgehoben werden, so muss der Künstler es dahin bringen, dass der Stoff, in dem er den schönen Gegenstand darstellt, dem Darzustellenden ebenso zum Ausdruck seiner Freiheit verhilft wie der Stoff, den es in der Wirklichkeit zeigt. Gelingt es dem Künstler, schöne Natur schön darzustellen, d. h. so, dass der Stoff, in dem sie nachgebildet wird, in keinem Widerstreit zu der nachzubildenden Form steht, wird auch der Stoff durch diese Verwendung in seinem eigenen Wesen auf das glücklichste zur Anschauung gebracht, so hat er ein vollendetes Kunstwerk geschaffen. Ein solches Kunstwerk bezeichnet Schiller an der Stelle, von der wir ausgegangen sind, als ein Schönes der Wahl, offenbar deshalb, weil der Künstler, bevor er es darstellte, den Gegenstand unter dem Gesichtspunkt auswählte, ob er ein Freies in der Erscheinung sei.

Eine ästhetische Wirkung erzielt der Künstler aber auch dann, wenn er blosse Natur schön darstellt, wenn er einen Gegenstand der Wirklichkeit oder der Phantasie, der nicht als frei im ästhetischen Sinn zu bezeichnen ist, nach seinen wesentlichen Zügen in einem Stoffe so nachahmt, dass diese Darstellung selbst als ein Sinnbild der Freiheit aufgefasst wird. Die Wiedergabe eines gewöhnlichen oder hässlichen Menschen in Marmor ist dann schön, wenn die Natur desselben in keiner Weise durch die Nachahmung in Marmor beeinträchtigt zu sein scheint. Dann ist der Gegenstand des Kunstwerks an sich lediglich ein Technisches. Zu einem Schönen wird er nur dadurch, dass Freiheit in der Wiedergabe sich zeigt.

Alles, was sich als echter Naturalismus in der Kunst bezeichnen lässt, ist durch diese Aufstellung eines Kunstschönen, das als freie Darstellung der in ihrem Wesen aufgefassten Wirklichkeit oder des nach der Wirklichkeit Gebildeten wirkt, legitimiert, legitimiert durch Schiller, dessen Aesthetik der unechte Naturalismus unserer Zeit so gern verächtlich behandelt. Aber freilich nicht die höchste Stufe der Kunst ist es nach Schiller, die auch der echte Naturalismus einnimmt. Die schöne Darstellung blosser Natur macht nur, wie er sagt, den Künstler; der grosse Künstler stellt schöne Natur dar, das Wort im weitesten Sinne genommen, Natur, die schon an sich Freiheit zeigt, die also für sich selbst ästhetisch wirken würde.

Das sind Schillers Gedanken über die objektiven Bedingungen der Wirkung eines Kunstwerks. Ist nun mit diesen Gedanken dasjenige zu vereinigen, was zwanzig Jahre früher Goethe an Ideen über die Merkmale eines Kunstwerks mehr angedeutet als ausgesprochen hatte?

Wir sahen, dass auch dieser zwei dem Grade der Wirkung nach verschiedene Arten von Kunstschöpfungen aufstellte: das Charakteristische und das schöne Charakteristische; dass er von jenem wohl behauptete, dass seine Darstellung echte Kunst sei, dass er aber doch dem Kunstwerk einen höheren Wert zusprach, in dem es dem Künstler gelungen sei, zu dem Charakteristischen das Schöne hinzuzufügen. So ist es sehr verführerisch, die Darstellung des Charakteristischen bei Goethe mit dem gleichzustellen, was Schiller als Darstellung der Natur bezeichnet, und das schöne Charakteristische Goethes in dem Schönen der Wahl nach Schillers Theorie wiederzufinden. Und es ist auch wirklich das Charakteristische, von dem Goethe redet, in einem Sinne genommen worden, in dem es mit Schillers Darstellung blosser Natur zusammenfiele. Allein wir müssen bedenken, dass jenes unter seinen Merkmalen auch das Bedeutende, das einer innigen Empfindung Entsprungene mitenthält, während Natur in Schillers Sinne nur das Wesentliche eines Gegenstandes bezeichnet, so dass auch das ästhetisch Gleichgültige darunter fällt. Sodann sagt Goethe nichts davon, dass der Gegenstand durch die blosse Darstellung zu einem ästhetischen werden kann. Es ergibt sich demnach als erstes bei unserer Vergleichung, dass, während Schiller durch seinen Begriff des Schönen der Darstellung dem Naturalismus seine Stellung innerhalb der wahren Kunst gesichert hat, Goethe in dem uns beschäftigenden Aufsatz die Frage, ob das an sich ästhetisch Gleichgültige Gegenstand der Kunst sein könne, nicht berührt hat. Sehen wir nun zu, welches Verhältnis zwischen den beiden Merkmalen Goethes zusammengenommen und dem Schönen der Wahl Schillers besteht.

Goethe hat erkannt, dass jedes Kunstwerk ein Notwendiges ist, das in allen seinen Teilen durch bestimmte Zwecke bedingt ist, die wieder zu einem Gesamtzweck sich vereinigen. Offenbar ist damit nichts anderes gemeint als das Technische, das Schiller als ein Merkmal des Schönen überhaupt, also auch des einen schönen Gegenstand wiedergebenden Kunstwerks aufstellt. Ferner hat Goethe erkannt, dass ein Kunstwerk ein Selbständiges und Lebendiges ist. Hierin dürfen wir zuversichtlich dasselbe Merkmal sehen, für das Schiller den Ausdruck Freiheit in der Erscheinung gewählt hat. Dem jungen Goethe würde freilich dieser Ausdruck weniger zugesagt haben, wie eine Recension in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen wahrscheinlich macht, in der er in einer Weise über menschliche Freiheit philosophiert, die von Schillers Auffassung derselben weit abliegt. Was verschlägt es aber, wenn wir die Sache selbst ins Auge fassen, ob der eine die Freiheit als bloss prätendiert, der

andere als faktisch angesehen hat, wenn doch offenbar dasjenige Thatsächliche an den Erscheinungen, was wir als die Selbständigkeit des Lebendigen wahrnehmen, für Goethe gerade so gut wie für Schiller es war, was das durchaus Zweckmässige und Vollkommene schön erscheinen lässt? Sagt doch Goethe in einer Anmerkung zu den Blättern Nach Falconet und über Falconet geradezu: «Warum ist die Natur immer schön? Ueberall schön? Ueberall bedeutend? Sprechend? Und der Marmor und Gips, warum will der Licht, besonder Licht haben? Ist's nicht, weil die Natur sich ewig in sich bewegt, ewig neu erschafft, und der Marmor, der belebteste, dasteht tot? erst durch den Zauberstab der Beleuchtung zu retten von seiner Leblosigkeit?» Der eigentlich ästhetische Eindruck wird also, wie nach dieser Stelle, so auch nach dem Aufsatz Von deutscher Baukunst, dadurch hervorgerufen, dass das durch und durch Zweckmässige seine Zwecke durch eine aus ihm selbst sich vollziehende Entfaltung erfüllt; worunter nichts anderes verstanden ist, als was Schiller mit seiner Formel bezeichnet: Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung.

Was nun den Unterschied betrifft, den Goethe zwischen dem Charakteristischen und dem schönen Charakteristischen macht, so erinnern wir uns, dass derselbe durch das Mass bedingt sein sollte, in dem es dem Künstler gelungen sei das Gefällige des Gestaltsverhältnisses dem Charakteristischen sozusagen beizumischen. Auch nach Schiller besteht ein Rangunterschied nicht bloss zwischen dem Schönen der Darstellung und dem Schönen der Wahl, sondern auch innerhalb der Kunstwerke, die unter den letzteren Begriff fallen. Aber er findet ihn in dem Grade und Umfange, in dem uns Freiheit der Erscheinung an dem Gegenstand entgegentritt, und gegen die bei Goethe sich findende Erklärung der höchsten Befriedigung ästhetischen Empfindens aus dem Vorhandensein von Proportion, Symmetrie, Harmonie oder wie wir es nennen wollen, hat er, wie wir sahen, entschieden Einspruch erhoben.

Damit haben wir den weiteren bedeutsamen Unterschied aufgedeckt, der die behandelten Ansichten Schillers und Goethes von den objektiven Merkmalen des dem Kunstwerk zu Grunde liegenden Gegenstandes von einander trennt. Ich glaube aber, dass es ein grosser Fortschritt ist, den Schiller in diesem Punkte über Goethe hinaus gemacht hat, der hierin noch in Abhängigkeit von früheren Kunstanschauungen verharrte, ohne den Widerspruch zu empfinden, in den er dadurch zu seinen anderen Grundgedanken geriet.

Die entscheidenden Punkte unseres Vergleiches sind erledigt. Wenn Goethe weiter an dem Kunstwerk hervorhebt, dass es ein Bedeutendes, ein Mannigfaltiges und Ganzes ist, so scheidet ihn dies natürlich nicht von Schiller. Das Schöne der Wahl Schillers ist selbstverständlich ein Bedeutendes, sei es seiner Grösse, sei es seinem inneren Werte nach. Ein Ganzes und

Mannigfaltiges aber ist es schon deswegen, weil es ein Technisches ist. So bliebe nur noch zu erwägen, ob etwa durch das von Goethe noch angegebene Merkmal des Wahren ein Gegensatz zu Schillers Aesthetik geschaffen wird. Es ist aber nicht zu verkennen, dass dieses Merkmal, wenn es dem Kunstwerk selber eignen soll, mehr oder weniger mit dem Notwendigen, also mit dem Technischen Schillers zusammenfällt. Denn unwahr erscheint ein Gegenstand, als Ganzes oder in einzelnen seiner Teile, nur dann, wenn er nicht mit seiner Umgebung zusammenstimmt oder wenn jene Teile nicht zu den anderen passen, so dass es dem Verstande nicht möglich ist, den Gegenstand als eine Einheit oder als ein fügsames Glied eines grösseren Ganzen zu fassen. Daher mag es auch kommen, dass Goethe, wie schon bemerkt wurde, geradezu Wahrheit und Notwendigkeit mit einander vertauscht und dass Schiller sagt, das Schöne sei weiter nichts als ein freier Vortrag der Wahrheit, Zweckmässigkeit und Vollkommenheit, wobei er also Wahrheit, Zweckmässigkeit, Vollkommenheit als verschiedene Ansichten einer und derselben Sache, nämlich des Technischen, dem anderen Merkmale, der Freiheit, gegenüberstellt. Wo aber Goethe etwa unter der Wahrheit des Kunstwerks versteht, dass es echten Gefühlen und Vorstellungen des Künstlers entsprungen sei, so ist dieses Merkmal in der Forderung Schillers miteinbegriffen, dass der Künstler das Wesen des Gegenstandes, den er darstellen will, ergründe, was ja doch nur durch eigene und ursprüngliche Anschauung und niemals durch angequälte Empfindung möglich ist. Doch wird man immerhin zugestehen dürfen, dass die gerade unserer Zeit so sympathische Erkenntnis der aus der Umgebung und Zeit des Künstlers entspringenden Bedingtheit seiner Werke in dem Aufsatze Goethes einen schärferen Ausdruck gefunden hat als in den von uns besprochenen Erörterungen Schillers. Doch ist kein Zweifel möglich, dass Schiller die zeitliche, örtliche und nationale Abhängigkeit der echten Kunst vollständig anerkannte. Es sei bloss an die Aeusserung in dem Brief an Professor Süvern vom Jahre 1800 erinnert: «Ich teile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wieder kommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen, bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Massstab und Muster auferlegen hiesse die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muss, eher töten als beleben.»

Nach unserem Vergleiche also ergibt sich folgende abschliessende Bestimmung des Verhältnisses, in dem Goethes Lehre vom Wesen des Kunstwerkes in dem Aufsatze Von deutscher Baukunst zu Schillers Aesthetik steht:

Schiller hat gegenüber Goethe den Fortschritt gemacht, dass er die ästhetische Wirkung der künstlerischen Darstellung des ästhetisch Gleichgültigen erklärte.

Zweitens hat Schiller ein Merkmal, das des Gestaltsverhältnisses, dem

Goethe nach früheren Aesthetikern entscheidende Wichtigkeit beilegte, aus dem Begriff des Kunstwerks ausgeschieden und das Merkmal gefunden, durch das in Wirklichkeit das vollendete Kunstwerk von dem weniger vollkommenen geschieden wird. Es ist lediglich der Grad und der Umfang, in dem es zu einem Sinnbild der Freiheit wird.

Sonst aber hat Goethe schon in dem Aufsatz Von deutscher Baukunst dieselben Grundanschauungen über das Wesen des Kunstwerkes ausgesprochen, die uns in Schillers Aesthetik begegnen. So würde auch Schiller in den Worten, mit denen Goethe den Gesamteindruck des Münsters schildert, kaum etwas vermisst haben, was seine allgemeine Bestimmung eines Schönen der Wahl in Anwendung auf einen individuellen Gegenstand erforderte. Diese Worte lauten: «Wie frisch leuchtet' er im Morgenduftglanz mir entgegen, wie froh konnt' ich ihm meine Arme entgegenstrecken, schauen die grossen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen; wie das festgegründete ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt, wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit!» Schiller würde nichts dagegen eingewendet haben, denn er selbst formuliert seinen Begriff von einem schönen Gebäude folgendermassen: «Wir nennen ein Gebäude vollkommen, wenn sich alle Teile desselben nach dem Begriff und dem Zweck des Ganzen richten und seine Form durch seine Idee rein bestimmt worden ist. Schön aber nennen wir es, wenn wir diese Idee nicht zu Hülfe nehmen müssen, um die Form einzusehen, wenn sie freiwillig und absichtslos aus sich selbst hervorzuspringen und alle Teile sich durch sich selbst zu beschränken scheinen.»

In einem Briefe Schillers an Körner, in dem er über die Annäherung berichtet, die sich vor kurzem — im Juli 1794, ungefähr anderthalb Jahre, nachdem er Freiheit in der Erscheinung als das Prinzip des Schönen verkündet hatte — zwischen ihm und Goethe vollzogen, findet sich auch eine unseren Gegenstand berührende, bemerkenswerte Aeusserung. Schiller sagt da: «Wir hatten vor sechs Wochen über Kunst und Kunsttheorie ein langes und breites gesprochen und uns die Hauptideen mitgeteilt, zu denen wir auf ganz verschiedenen Wegen gekommen waren. Zwischen diesen Ideen fand sich eine unerwartete Uebereinstimmung, die um so interessanter war, weil sie wirklich aus der grössten Verschiedenheit der Gesichtspunkte hervorging. Ein jeder konnte dem anderen etwas geben, was ihm fehlte, und etwas dafür empfangen. Seit dieser Zeit haben diese ausgestreuten Ideen bei Goethe Wurzel gefasst... Gestern erhielt ich schon einen Aufsatz von ihm, worin er die Erklärung der Schönheit: dass sie Vollkommenheit mit Freiheit sei, auf organische Naturen anwendet.» In dem erwähnten Aufsatz war also Goethe von der Schillerschen Fassung des Begriffs vom Schönen ausgegangen und

hatte seine Richtigkeit an den Erscheinungen der organischen Natur nachzuweisen versucht. Ob sich davon etwas erhalten hat, weiss ich nicht. Allgemein bekannt aber sind verschiedene Arbeiten aus der zweiten Hälfte der neunziger Jahre, in denen sich Goethe mit dem Begriff des Kunstwerks ernstlich beschäftigt. So erörtert er in dem Aufsatz Ueber Laokoon, vor allem aber in den Briefen, die den Titel Der Sammler und die Seinigen tragen, die Merkmale desselben. Auf diese Untersuchungen will ich, um den Schein einseitiger und nicht ganz gerechter Betrachtung zu vermeiden, noch anhangsweise und in aller Kürze eingehen.

Das erste, was Goethe im Sammler von dem Kunstwerk fordert, ist, dass es das im Begriff durch die Erfahrung zusammengefasste Wesen des Gegenstandes wiedergebe. Die blosse Darstellung des Wesentlichen aber würde nur den Verstand befriedigen. Soll ein Kunstwerk entstehen, so muss sich damit das Ideale oder Göttliche verbinden. Ein in Erz gebildeter Adler, der den Gattungsbegriff vollkommen darstellte, wäre nur dann würdig auf Jupiters Scepter gesetzt zu werden, wenn ihm der Künstler das gäbe, was er dem Jupiter gab, um diesen zu einem Gott zu machen. Das Wesentliche mit idealer Würde muss drittens in sinnlicher Erscheinung dargestellt werden, dass es auf unser Gefühl wirken kann, und endlich muss himmlischer Reiz darüber ausgegossen sein, durch den das Bedeutende, Hohe gemildert wird.

Von diesen Merkmalen sind völlig deutlich nur die beiden, dass das Kunstwerk das Wesentliche eines Gegenstandes enthalten und dass es dasselbe sinnlich wahrnehmbar, nicht als einen abstrakten Begriff zeigen soll. Das Ideale oder Göttliche aber bleibt seiner Art nach unbestimmt. Wenn Goethe dasselbe an einer anderen Stelle auch als das Hohe, Bedeutende bezeichnet, so ist mit dieser Bestimmung das ästhetisch Gleichgültige von der künstlerischen Darstellung ausgeschlossen, obwohl ihm eine grosse Anzahl von Meisterwerken der verschiedensten Künste das Bürgerrecht im Reiche des Geschmackes verschafft haben. Das letzte Merkmal aber, der himmlische Reiz, der das Ideale, Göttliche mildern soll, ist wieder so allgemein, dass man sich nichts Sicheres darunter vorstellen kann. Ziehen wir jedoch die das Kunstwerk charakterisierenden Sätze aus dem Aufsatz über Laokoon zur Erläuterung heran, so ergibt sich, dass Goethe unter diesem Merkmal zweierlei versteht: die sinnliche Schönheit oder die Schönheit für das Auge, die, wie er sagt, auf Ordnung, Fasslichkeit, Symmetrie, Kontrast beruht, und zweitens die geistige Schönheit, die durch das Mass hervorgerufen werde, mit dem der zur Darstellung oder Hervorbringung des Schönen gebildete Mensch alles, sogar die Extreme zu unterwerfen wisse. Was die sinnliche Schönheit betrifft, so erhebt sich für uns die Frage: Sind Ordnung und Fasslichkeit wirklich spezifische Merkmale des Schönen? Gehören sie nicht

zu allem, was aufgefasst, was auch mit dem Verstande aufgefasst wird? Symmetrie aber kann, wie uns Schiller gelehrt hat, an einem Schönen sich finden, aber der Eindruck des Schönen gerade beruht nicht darauf. Die geistige Schönheit hingegen kann natürlich nur bei Menschen statthaben; es ist darunter gemeint, was Schiller als das uneigentliche Schöne, das moralisch Schöne bezeichnet. Es gibt aber unzählige Gegenstände der Kunst, die schön sind, ohne dass sie massvolles menschliches Handeln und Wesen darstellen, weil sie überhaupt nicht den Menschen oder menschliches Thun wiedergeben. Und wollten wir die beiden Bestimmungen gelten lassen, so bliebe immer noch die Frage unbeantwortet, welches denn der gemeinsame Begriff ist, dem sinnliche und geistige Schönheit sich unterordnen.

Offenbar ist also mit diesen Gedanken aus dem Sammler und aus dem Aufsatz über Laokoon für den Aufbau einer Theorie des Kunstwerks nichts gewonnen. Da auch durch andere Stellen der späteren kunsthistorischen Arbeiten Goethes diese Schwierigkeiten nicht gehoben werden, da auch die Wirkung des ästhetisch Gleichgültigen nirgends von ihm einleuchtend erklärt wird, so lässt sich mit Sicherheit behaupten, dass Goethe niemals zu grösserer theoretischer Klarheit über den Begriff des Kunstwerks gelangt ist als in seinem ersten Aufsatz Von deutscher Baukunst. Besonders merkwürdig aber erscheint es, dass auch in den Jahren seiner Reife die Auffassung wiederkehrt, dass die Vollendung eines Kunstwerks von dem Grade abhängig sei, in dem ein gewisses Gestaltsverhältnis getroffen werde, die Auffassung, deren Beseitigung ein hervorragendes Verdienst der Aesthetik Schillers ist und bei deren Aufgabe die durch das Strassburger Münster angeregten Gedanken des jungen Goethe erst ihren vollen Wert erlangt hätten.

Wie die Frage nach den Merkmalen des Kunstwerks, so sind auch andere Punkte der Aesthetik, welche der Aufsatz Von deutscher Baukunst wenigstens streift, mit bewunderungswürdigem Feingefühl behandelt: so das Verhältnis des Erhabenen zum Schönen, das sonderbarer Weise in Wahrheit und Dichtung als der Kern der Betrachtungen des Aufsatzes hingestellt wird, weiter die Verbreitung und Ausbildung des ästhetischen Sinnes in der Menschheit, die Entwicklung des grossen Künstlers, die Stufen der ästhetischen Betrachtung, der Zustand des ästhetischen Genusses. Auch die Bedeutung, die Duft und Stimmung für die Auffassung eines Kunstwerks haben, hat Goethe schon damals tief und wahr empfunden. So schildert er uns, wie wir sahen, das Münster, wo er den vollen Eindruck seiner Herrlichkeit wiedergeben will, im Glanz der Morgensonne, umwoben von zartem Dufte, in dem seine Linien in vollendeter Feinheit erscheinen. Dieses Licht, diese Luft sind es, die dem Künstler zu Hülfe kommen, damit das ästhetische Ideal, das in seinem Geiste lebt, in dem doch immer spröden Stoffe aufs vollkommenste dargestellt werde, damit jede Spur des Widerstandes dieses Stoffes gegen die

Form, vielleicht auch jeder Schein der Gewalt der Form gegen den Stoff verschwinde.

Es war im letzten Herbste, an einem der Tage, die mit ihrer wunderbaren Klarheit das ganze Rheinthal dem Auge öffnen, da stand ich auf einer der sanften Höhen, die von unserer Stadt an den Wasserläufen der Breusch gegen Westen ziehen. In dunkelblauen Farbentönen lagerte drüben mit ausgeprägten, vielverästelten Linien das massige Gebirge des Schwarzwalds, und davor in der breiten mannigfaltig angebauten Ebene erhob sich aus Strassburgs Häusern und Wällen mit violettem Anhauch in herrlicher Schärfe das Münster: — Natur und Kunst in den ruhigen, verklärenden Abendhimmel aufstrebend, die Natur durch die ewigen ihr innewohnenden Gesetze geformt, das Werk des Menschen nach seinen Gedanken, mit seinen Mitteln gestaltet, beide ein Lebendiges, ein Freies, beide zu e i n e m Bilde erhabenster Schönheit sich vereinend.

Reden

gehalten an der Universität Strassburg.

Baumgarten, Hermann, Zum Gedächtniss Kaiser Friedrichs. Rede gehalten bei der Gedenkfeier der K.-W.-Universität am 30. Juni 1888. ℳ — 40

Braun, Ferdinand, Ueber physikalische Forschungsart. Rede gehalten am 27. Januar 1899. ℳ — 80

Calker Fritz van, Politik als Wissenschaft. Rede gehalten am 27. Januar 1898. ℳ 1 —

Das Stiftungsfest der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg, am 1. Mai 1897. ℳ 1 20

Fittig, Rudolph, Ziele und Erfolge der wissenschaftlich-chemischen Forschung. Rede am 1. Mai 1895. ℳ — 60

Gerland, Georg, Ueber Ziele und Erfolge der Polarforschung. Rede gehalten am 27. Januar 1897. ℳ — 60

Forster, Josef, Warum und was essen wir. Rede gehalten am 27. Januar 1901. ℳ — 70.

Goette Alexander, Ueber Vererbung und Anpassung. Rede gehalten am 30. April 1898. ℳ — 80

Goltz, Friedrich, Gedenkfeier des verewigten Stifters weiland Seiner Majestät Kaiser Wilhelms. Rede gehalten am 30. April 1888. ℳ — 40

Heitz, Emil, Zur Geschichte der alten Strassburger Universität. Rede gehalten am 1. Mai 1885. ℳ — 60

Holtzmann, Heinrich, Das neue Testament und der römische Staat. Rede am 27. Januar 1892. ℳ — 60

Laband, Paul, Das Deutsche Kaiserthum. Rede gehalten am 27. Januar 1896. ℳ — 60

Lenel, Otto, Das bürgerliche Gesetzbuch und das Studium des römischen Rechts. Rede am 1. Mai 1896. ℳ — 60

Merkel, Adolf, Ueber den Zusammenhang zwischen der Entwickelung des Strafrechts und der Gesammtentwickelung der öffentlichen Zustände und des geistigen Lebens der Völker. Rede am 30. April 1889. ℳ — 40

Michaelis, Adolf, Altattische Kunst. Rede gehalten am 27. Januar 1893. ℳ — 80

Neumann, Karl, Die Grundherrschaft der römischen Republik, die Bauernbefreiung und die Entstehung der servianischen Verfassung. Rede am 27. Januar 1900. ℳ 1 —

Nowack, Wilhelm, Die sozialen Probleme in Israel u. deren Bedeutung f. die religiöse Entwicklung dieses Volkes. Rede gehalten am 30. April 1892. ℳ — 60

Nowack, Wilhelm, Die Entstehung der israelitischen Religion. Rede gehalten am 27. Januar 1895. 2. Auflage. ℳ — 80

Reye, Theodor, Die synthetische Geometrie im Alterthum und in der Neuzeit. Rede gehalten am 1. Mai 1886. 2. Auflage. ℳ — 40

Schwalbe, G., Ueber einige Probleme der physischen Anthropologie. Rede gehalten am 1. Mai 1893. ℳ — 60

ten Brink, Bernhard, Ueber die Aufgabe der Litteraturgeschichte. Rede gehalten am 1. Mai 1890. ℳ — 60

Varrentrapp, Conrad, Der Grosse Kurfürst und die Universitäten. Rede am 27. Januar 1894. ℳ — 80

Weber, Heinrich, Ueber die Entwicklung unserer mechanischen Naturanschauung im neunzehnten Jahrhundert. Rede gehalten am 1. Mai 1900. ℳ — 80

Windelband, Wilhelm, Geschichte und Naturwissenschaft. Rede gehalten am 1. Mai 1894. 2. Aufl. ℳ — 60

Ziegler, Theobald, Glauben und Wissen. Rede gehalten am 1. Mai 1899. 2. Aufl. ℳ — 80

«Möge die klassische, durch Inhalt und Form gleich ausgezeichnete Rede auch ausserhalb des Kreises ihrer ursprünglichen Bestimmung die ihr gebührende weitgehende Beachtung finden.»

Beilage zur Allgemeinen Zeitung.

Ziegler, Theobald, Thomas Morus und seine Schrift von der Insel Utopia. Rede gehalten am 27. Januar 1889. ℳ — 50

Zoepffel, Richard, Johannes Sturm, der erste Rector der Strassburger Akademie. Rede gehalten am 30. April 1887. ℳ — 40